



## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

23 | 2012

Pour une poétique de l'exemplum courtois

---

### La Vierge médiatrice

Le traitement de l'image dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci

Marine Cuche

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/12855>

DOI : 10.4000/crm.12855

ISSN : 2273-0893

#### Éditeur

Classiques Garnier

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 377-396

ISSN : 2115-6360

#### Référence électronique

Marine Cuche, « La Vierge médiatrice », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 15 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crm/12855> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.12855>

---

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes



## La Vierge médiatrice. Le traitement de l'image dans les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci<sup>1</sup>

*Abstract : Several miracles from the collection of the Miracles de Nostre Dame by Gautier de Coinci (ca. 1177-1236) portray an image of the Virgin as a material object. This role is made particularly clear in De l'enfant a un gïu qui se crestiena (IMir12) and De l'ymage Nostre Dame de Sardenei (IIMir30). The Marian statue or icon is indeed presented as an effective vector of the Virgin's intervention, which acts to save the subject from the Devil's temptation and help him to attain salvation. This mediating character is revealed in the diegesis whereby the Virgin exploits all the qualities of the material image in order to invite the hero to change his behaviour, as well as in the macrostructure, to the extent that the image generates a complex mise en abyme which makes the listener the real subject of the mediation portrayed in the text.*

*Résumé : Plusieurs miracles issus du recueil des Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci (ca. 1177-1236) mettent en scène une image de la Vierge en tant qu'objet concret. Son rôle essentiel apparaît clairement dans De l'enfant a un gïu qui se crestiena (IMir12) et De l'ymage Nostre Dame de Sardenei (IIMir30). La statue ou l'icône mariale se fait en effet le vecteur efficace de l'intervention de la Vierge, qui agit pour sauver le sujet de la tentation diabolique et le faire accéder au Salut. Ce caractère médiateur se révèle au niveau de la diégèse dans laquelle la Vierge exploite toutes les qualités de l'image pour inviter le héros à se transformer, mais également au niveau de la macrostructure où l'image génère une mise en abyme complexe qui fait de l'auditeur le véritable sujet de la médiation.*

Les *Miracles de Nostre Dame*, écrits en langue vernaculaire au début du XIII<sup>e</sup> siècle par Gautier de Coinci, abbé de Saint-Médard à Soissons, constituent une œuvre de premier plan au sein de la littérature mariale médiévale. Ils sont restés relativement peu étudiés, en regard de leur richesse et de la maîtrise de la langue, jusqu'à la parution du *Glossaire* d'Olivier Collet. Cet ouvrage a donné un nouvel élan à l'étude des *Miracles*, qui, si elle fait toujours large part à la stylistique, s'ouvre également à d'autres approches<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cet article synthétise le travail approfondi présenté en fin de cycle, autour d'un corpus de neuf miracles : M. Cuche, « Une ymage a en la chapele de Nostre Dame mout tres bele » : l'image dans les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, mémoire de master, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2011. Nous tenons à remercier vivement Mme Colette Storms, notre promotrice, et M. Mattia Cavagna pour leurs précieux conseils.

<sup>2</sup> O. Collet, *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci (Vie de sainte Cristine et Miracles de Nostre Dame)* établis d'après les éditions

Dans cette perspective, nous nous sommes intéressée aux images – entendues ici comme images matérielles, fixées sur un support externe et qui s’opposent aux images mentales ou psychiques<sup>3</sup> – qui apparaissent au sein des *Miracles*. Les statues, les icônes de la Vierge semblent en effet jouer un rôle important dans le déroulement du récit miraculaire. L’analyse de leur description et de leur fonction nous est donc apparue comme un angle d’approche pertinent pour éclairer la structure des récits de Gautier de Coinci et mettre au jour ses différentes stratégies d’écriture.

À cette fin, parmi les *Miracles* qui mettent en scène une image, deux récits en particulier ont retenu notre attention : *De l’enfant a un giu qui se crestiena* (IMir12) et *De l’ymage Nostre Dame de Sardenei* (IIMir30)<sup>4</sup>. Le premier met en scène la légende bien connue de l’enfant juif de Bourges, qui est sauvé par la Vierge des flammes du four où son père l’a jeté parce qu’il a communiqué. Le second narre les aventures d’un moine qui promet de ramener une image de la Vierge à la fondatrice de l’oratoire de Sardenei. Il achète l’icône à Jérusalem, découvre ses vertus apotropaïques lors de différentes épreuves (attaque d’un lion, embuscade, tempête) et décide de la conserver. Finalement, après plusieurs interventions divines réalisées grâce à l’image, il la remet à la dame de Sardenei et reste avec celle-ci pour fonder un monastère qui devient un lieu de pèlerinage. Ce miracle se voit complété par celui, très bref, de Châteauroux : un joueur lance un projectile sur une image de la Vierge, qui se met à saigner. L’importance du rôle de l’image au sein de ces deux récits et leur complexité – ils contiennent plusieurs interventions de la Vierge – en font les supports idéaux de l’analyse du traitement de l’image chez Gautier de Coinci.

Après une brève description matérielle et iconographique, nous examinerons plus précisément le rôle, la fonction des images au sein du miracle. Ce dernier peut se concevoir comme le récit d’une remontée vers Dieu. La Chute originelle laisse le sujet en proie à la tentation diabolique et il oscille alors entre le mal et le bien, entre le diable et Notre-Dame. Celle-ci intervient pour sauver l’homme du péché, en d’autres termes, pour lui faire retrouver Dieu, lui donner accès au Salut<sup>5</sup>. Nous voudrions montrer qu’au sein de ce processus, la statue ou l’icône mariale se fait le vecteur efficace de l’intervention de la Vierge et que ce caractère médiateur se retrouve au niveau de la diégèse comme de la macrostructure du miracle.

---

d’Olivier Collet et V. Frederic Koenig / Olivier Collet, Genève, Droz, 2000. Parmi les contributions récentes, citons notamment T. Hunt, *Miraculous Rhymes. The Writing of Gautier de Coinci*, Cambridge, D. S. Brewer (Gallica), 2007 et Gautier de Coinci, *Miracles, music, and manuscripts*, ed. K. Krauss and A. Stones, Turnhout (Medieval texts and cultures of Northern Europe, 13), Brepols, 2006.

<sup>3</sup> J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France (Thémis, Philosophie), 2001, p. 27.

<sup>4</sup> Nous lisons les deux miracles dans l’édition de Frédéric Koenig : Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. F. Koenig, Genève, Droz (Textes Littéraires Français, 64 / 95 / 131 / 176), 1955 - 1970. Toutes les citations en vers sont issues de cette édition.

<sup>5</sup> Cf. P. Gallais, « Remarques sur la structure des *Miracles Nostre Dame* de Gautier de Coinci », *Cahiers d’études médiévales*, 1, 1974, p. 341-398.

### *La description matérielle de l'image*

À l'époque de Gautier de Coinci, le terme *ymage* désigne une « statuette », mais a parfois le sens complémentaire d'« imitation par le dessin, la peinture, la sculpture, de l'apparence visible d'un objet »<sup>6</sup>. Il peut donc se référer à une statue, mais également à une icône, un bas-relief, une fresque ou encore un tissu brodé. Le miracle de Sardenei signale explicitement que l'image est une icône, grâce aux termes « tavlete peinte » (IIMir30, v. 131-132) et « ycoinne » (IIMir30, v. 372, 403 et 425). La deuxième image du miracle, celle de Châteauroux, correspond à un bas-relief ou à une statue en ronde-bosse, puisque l'auteur indique qu'elle est faite de pierre ou de bois (IIMir30, v. 644). Le type de l'image du miracle de l'enfant juif reste également implicite, car la position de l'image, « desor l'autel » (IMir12, v. 20), ne permet pas de décider s'il s'agit d'une statue, d'une icône ou d'un tissu brodé<sup>7</sup>.

L'image représente la Vierge Marie dans les deux récits. Dans celui du moine de Sardenei, elle est identifiée sans équivoque au commencement, grâce au syntagme « de Nostre Dame mout tres bele » (IIMir30, v. 78). L'identification diffère quelque peu dans le récit de l'enfant juif : lorsque le garçon voit l'image dans l'église, il ne reconnaît pas Notre-Dame. Il décrit donc la statue ou l'icône comme une dame dont la tête est recouverte d'un voile et qui est accompagnée d'un enfant :

Une ymage eut desor l'autel  
 Qui mout estoit de bele taille,  
 Deseur son chief une toaille,  
 Un enfançon en son devant. (IMir12, v. 20-23)

La présence d'un petit enfant « en réalité » (non pas « en songe ») caractérise plusieurs saints, tout comme un voile qui recouvre la tête. Conjoint, ces deux attributs ne désignent cependant que la Vierge : c'est la seule figure chrétienne qui possède à la fois le voile et l'enfant comme attributs<sup>8</sup>. Puisque l'enfant juif ne possède pas les codes symboliques nécessaires, en raison de son âge et de sa religion, il ne reconnaît pas ces signes, au contraire du public. L'ignorance de l'enfant juif crée en effet en contrepoint un espace de connaissance partagée qui unit dans une même communauté le public et le récit.

Peu de détails supplémentaires sont donnés pour étoffer la description de la statue ou de l'icône, car il est seulement nécessaire que l'on sache qu'il s'agit de la Vierge. Dès lors, la mention des détails reste fonctionnelle : le voile de l'image de l'enfant juif permet l'identification et sera en outre utilisé plus tard pour protéger

<sup>6</sup> F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. T. XIV*, Paris / Abbeville / Chartres, Vieweg / Retaux, 1881-1902, p. 545 et *ibid.* T. IX, p. 782, s. v. image.

<sup>7</sup> L'hypothèse de la statue est d'ailleurs corroborée par les miniatures du miracle dans le manuscrit S (Besançon, BM, 551, fol. 31<sup>v</sup>). Initiale, Catalogue des manuscrits enluminés, IRHT, <http://initiale.irht.cnrs.fr> (Page consultée le 31 janvier 2012).

<sup>8</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Tome II Iconographie de la Bible. III P-Z. Répertoires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 1512 et 1527.

l'enfant dans le four. Les détails descriptifs importent peu parce que c'est l'intervention miraculeuse qui définit réellement l'image.

La brièveté des descriptions ne permet pas de déterminer avec précision quel modèle iconographique aurait prévalu pour les trois images, parmi ceux qui circulent à l'époque de Gautier de Coinci : la Maternité virginale, la Vierge de Majesté, la Vierge de Tendresse et la Vierge de Miséricorde<sup>9</sup>. Néanmoins, la Vierge renvoie à des motifs iconographiques précis lorsqu'elle intervient par le truchement de l'image. Ainsi, la Vierge qui enveloppe de son manteau l'enfant jeté dans le four se réfère au motif de la Vierge de Miséricorde qui « déploie son manteau protecteur sous lequel s'abritent les suppliants »<sup>10</sup>. La Vierge dont la poitrine suinte de l'huile et s'incarne dans l'image de Sardenei rappelle quant à elle la Vierge nourrice ou Vierge au lait. Encore une fois, l'image n'acquiert sa fonction au sein du récit que lorsqu'elle sert de support à l'intervention mariale.

Plus globalement, la tradition iconographique mariale évolue, au moment de la rédaction des *Miracles*, selon une perspective intéressante pour la compréhension des récits : la représentation de la Vierge de Majesté, hiératique et statique, laisse progressivement la place à celle de la Vierge de Tendresse, plus humaine et plus expressive<sup>11</sup>. Cette évolution évoque, dans une certaine mesure, les moments où la Vierge donne vie à l'image dans le récit :

In *The Gothic Idol*, Michael Camille describes this development of three-dimensional sculptures of the Virgin Mary from the enthroned, frontal style to the S-shaped, more life-like Gothic style of the standing figure. He notes a number of stories in which the Virgin Mary 'comes to life' and draws a parallel between them and three-dimensional images of the Virgin Mary that acquired cult status in the Middle Ages as powerful magic objects<sup>12</sup>.

### *Le rôle médiateur de l'image au sein du récit*

Dès la première lecture, l'image apparaît comme le moyen nécessaire que l'intervention divine utilise pour se réaliser. L'examen de la structure des deux récits selon le schéma narratif du miracle confirme ce rôle<sup>13</sup>. En premier lieu, l'image permet de sceller l'*engagement* du destinataire, le sujet, auprès du destinataire, Dieu. Ainsi, c'est par son intermédiaire que la Vierge donne l'Eucharistie à l'enfant juif et c'est elle qui devient l'enjeu d'une promesse qui engage le moine de Sardenei. Cet

<sup>9</sup> Cf. L. Réau, *op. cit.* Tome III *Iconographie des saints. II Nouveau Testament*, 1959, p. 74 et 93-124.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 93 et 95.

<sup>12</sup> N. Black, « Images of the virgin Mary in the Soissons manuscript (Paris, BNF, nouv. acq. fr. 24541) », *Gautier de Coinci, Miracles...*, *op. cit.*, p. 264 ; à propos de M. M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 220-241.

<sup>13</sup> *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, éd., trad. P. Kunstmann, Paris, Union générale d'éditions (10/18, Bibliothèque médiévale, 1424), 1981, p. 24-30. Pour la première étape, nous avons préféré au terme *contrat* celui d'*engagement*, qui implique seulement des obligations pour le destinataire.

engagement appelle la *performance* du sujet qui suscite chez ce dernier un *état de manque*, comblé par l'*intervention miraculeuse* de la Vierge. Transfiguré, l'enfant avoue sa participation à l'Eucharistie à son père qui, ivre de colère, le jette dans son four. Une apparition, générée à partir de l'image mariale, descend alors pour protéger le malheureux qui sort sain et sauf. À la suite de sa promesse, le moine trouve une icône à Jérusalem, mais décide de la conserver pour lui seul. Il crée alors en lui un état de manque moral et la Vierge agit à travers l'icône (elle lui parle, change sa destination, l'enferme dans la chapelle) pour lui rappeler sa promesse et réparer ce manque. Enfin, l'*après-miracle*, sous la forme du baptême pour l'enfant et du retour à la vie monastique pour le moine, réassure les termes de l'engagement initial. L'image est donc une composante essentielle du récit : elle permet ici à la Vierge de générer les péripéties et de conduire à leur résolution.

L'analyse de la structure des récits éclaire également la maîtrise narrative de Gautier de Coinci. Normalement, l'insertion d'une image entraîne une *ekphrasis* qui crée alors une pause, une rupture dans la narration<sup>14</sup>. Ici, la présence de la statue et de l'icône, grâce à la brièveté de leur description et à leur rôle structurel essentiel, ne provoque pas l'opposition traditionnelle entre narration et description, mais renforce au contraire la fluidité et la cohérence du récit.

### *L'action médiatrice de l'image*

L'auteur intègre parfaitement l'image au sein de la diégèse, où se révèle son rôle médiateur. Forte de ses qualités propres, l'image se fait l'instrument de la médiation mariale, qui insiste particulièrement sur la dimension corporelle. Cette intervention atteint ensuite le sujet afin qu'il évolue : il réagit au miracle et finalement se transforme, rejoint Dieu.

### *L'alliance entre Dieu et l'homme*

Avant même de prendre en compte ce qu'elle représente, l'image est en elle-même lien. Parce qu'elle est la représentation d'un prototype, elle renvoie toujours à un élément autre, à un élément extérieur à elle et crée donc déjà un lien. Ce lien lui confère une essence particulière, basée sur une oscillation entre le plein et le vide<sup>15</sup>. L'image est « occultation de l'être », parce qu'elle n'est jamais le prototype, elle ne fait que le représenter et ne permet donc pas une appropriation complète de l'être de ce dernier. Elle apparaît cependant aussi comme une « avancée de l'être » dans le sens où elle est un mode de présentation sensible du prototype, qui n'est pas visible et qui reçoit donc grâce à elle un supplément d'être.

La matérialité des images étudiées redouble ce « paradoxe ontologique ». Il s'agit d'images-objets et en reprenant la terminologie de Jean-Claude Bonne, l'on pourrait dire que l'objet a un caractère d'« objectité » qui admet lui-même celui de « choséité » :

<sup>14</sup> P. Hamon, *Du descriptif*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette (Hachette Université, Recherches littéraires), 1993, p. 38 et 40.

<sup>15</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 147-195.

Si, d'une manière générale, l'« objectité », c'est ce qui, dans une chose naturelle et *a fortiori* artificielle, est maniable et appropriable par l'ensemble de nos activités cognitives, industrielles ou autres, on dira que la « choséité », c'est ce qui dans la matière ou l'apparence d'un objet (et notamment d'une image-objet) marque ou signifie à notre regard qu'il [l'objet] demeure obstinément fermé sur lui-même dans une altérité constitutive d'une part essentielle de lui-même, une altérité qui le soustrait irrémédiablement à toute prise ou maîtrise y compris visuelle<sup>16</sup>.

Autrement dit, l'« objectité » d'un objet peut se comprendre comme une forme d'« avancée de l'être » puisque la matière permet la perception par l'homme (à l'instar du mode de présentation sensible de l'image) alors que sa « choséité » correspond à ce qui ne peut pas être perçu dans l'objet, au fait qu'il existe sans notre perception. Nous retrouvons par conséquent l'« occultation de l'être ».

Le mode d'être de l'image-objet se conçoit donc, tant au niveau de l'image que de l'objet, encore une fois comme un lien, un lien particulier entre le plein et le vide, entre un supplément d'être et un manque d'être. Au Moyen Âge, les défenseurs des images n'ont pas tenté de nier cette coexistence fondamentalement contradictoire et l'ont au contraire interprétée et valorisée comme le sacré : le non-être inscrit dans l'être de l'image renvoie à l'Être, il est le signe même de l'Être. L'image appartient au domaine du sacré, du « tiers-reliant », à l'espace transitoire entre la divinité et l'humain<sup>17</sup>.

Le statut ontologique de l'image, et plus particulièrement de l'image-objet, lui confère un pouvoir de médiation important. Celui-ci se voit renforcé par le contenu sémantique des images des deux récits. La Vierge symbolise de fait la médiation, car, en donnant naissance au Christ, elle a permis l'Incarnation de celui qui est chargé de « restaurer le chemin qui relie l'homme à Dieu »<sup>18</sup>. Le dogme de la virginité mariale redouble le symbolisme de la médiation, car le corps de la Vierge se pense comme un espace transitoire, un « entre-deux » qui réunit paradoxalement le vide et le plein, la virginité et la maternité<sup>19</sup>.

Le caractère médiateur de la Vierge n'a cependant été reconnu dans l'Occident latin qu'à partir de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle. Avant cette époque, la Vierge est considérée comme une figure divine qui ne se montre pas aux hommes. La redécouverte et l'adoption du néoplatonisme chrétien ont contribué de façon décisive à lui attribuer une fonction médiatrice<sup>20</sup>. En effet, le néoplatonisme suppose l'articulation de l'univers en deux hiérarchies, terrestre ou sensible et céleste ou intelligible, organisées elles-mêmes en différents ordres. Chaque niveau de réalité

<sup>16</sup> J.-C. Bonne, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998), éd. J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt, Bruxelles / Rome, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69, 1999, p. 92.

<sup>17</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 287-288.

<sup>18</sup> S. Barnay, *Le ciel sur la terre : les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999, p. 12.

<sup>19</sup> R. Laurentin, *Court traité de théologie mariale*, Paris, Lethielleux, 1959, p. 118-119.

<sup>20</sup> S. Barnay, *Le ciel sur la terre, op. cit.*, p. 20.

sensible et intelligible participe du niveau de réalité supérieur pour finalement pointer vers « l'Un » ou « l'Être premier » dont il émane<sup>21</sup>. La théologie place alors la Vierge à l'intersection des deux hiérarchies et lui confère le rôle de faire régner l'harmonie entre elles<sup>22</sup>. Cette conception de l'univers influence également la théorie de l'image : penser la participation de chaque réalité à une réalité supérieure « ouvre les catégories mentales » nécessaires pour assigner à l'image un caractère médiateur, qui fait écho à celui de la Vierge<sup>23</sup>. La représenter remotive donc le lien entre signifiant et signifié et donne une dimension supérieure à l'efficacité médiatrice de l'image.

La Vierge rend effectif ce caractère médiateur, présent de façon latente grâce à la nature et au prototype de l'image, lorsqu'elle se sert de cette dernière pour intervenir au sein du récit. Le miracle et l'apparition annoncent en eux-mêmes l'alliance avec Dieu. « Modification, toujours de façon inexplicable *a priori*, du déroulement logique d'un phénomène naturel », le fait miraculeux prend différentes formes dans les deux récits : animation, sécrétion et incarnation de l'image, déplacement d'objet ou encore maladie et guérison des personnages<sup>24</sup>. C'est la rupture de l'ordre naturel qui marque visiblement la manifestation de Notre-Dame à travers l'image. La manifestation divine est aussi claire lorsque la statue ou l'icône devient le support d'une apparition, telle celle qui vient sauver l'enfant dans le four. Le miracle et l'apparition fonctionnent tous les deux comme le signe qui doit être perçu par le sujet pour lui faire comprendre qu'il doit rejoindre Dieu.

Le motif de la médiation se voit renforcé par la forme particulière de l'intervention miraculeuse, à l'instar de l'Eucharistie offerte à l'enfant juif. Elle réalise d'abord la médiation en tant que sacrement, comme l'atteste la définition donnée par saint Augustin et reprise au XII<sup>e</sup> siècle par Pierre Lombard : *sacramentum est invisibilis gratiae visibilis forma*<sup>25</sup>. Ensuite, l'Eucharistie en elle-même participe de ce processus de façon manifeste. Rappel de la mort et de la Résurrection du Christ et promesse de la Nouvelle Alliance, le sacrifice du pain et du vin aboutit à la présence réelle du Christ<sup>26</sup>. L'Eucharistie poursuit le même but que l'image dans le récit : elle présente Dieu sur la Terre, accomplit un acte médiateur, même si, au contraire de l'image du récit, le sacrement ne conduit pas à une présence visible de la divinité<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 151.

<sup>22</sup> Cf. S. Barnay, *Le ciel sur la terre, op. cit.*, p. 27-43.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>24</sup> F.-J. Beaussart, « Visionnaires et apparitions dans les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci », *Romance Philology*, 43, 2, 1989, p. 242.

<sup>25</sup> Augustin, *Quaestiones in Pentateuch.*, 84 et Pierre Lombard, *Libri IV Sententiarum*, IV, Dist. I, Cap. II, *Quid sit sacramentum*, cité par J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1990, p. 327.

<sup>26</sup> H. de Lubac, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique*, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, Aubier, 1949, p. 66-88 et J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 161.

<sup>27</sup> Notons qu'au moment de la rédaction des *Miracles de Nostre Dame*, en 1215, le IV<sup>e</sup> Concile de Latran définit l'Eucharistie comme une transsubstantiation sans changement d'apparence. Cette formulation renforce, selon nous, le parallélisme avec l'image des miracles, car elle fait écho à la mutation de cette dernière qui change de matière mais pas de forme lorsqu'elle s'anime.



Plus loin dans le même miracle, la Vierge protège de son voile, de son manteau l'enfant dans le four :

« Par foit, fait il, la bele ymage [...]   
 Avec moi vint en la fournaise ;   
 Luez m'endormi, si fui aaise.   
 Et si me sanble, bien sanz faille,   
 Que *me covri de la toaille*   
 Qu'ele a sor l'autel affulee.   
 Puis ne senti fu ne fume, [...] » (IMir12, v. 94 et 97-102. Nous soulignons)

Le lien entre le manteau et la protection est motivé, iconique. Comme le remarque David Freedberg, les qualités formelles de l'objet permettent de comprendre l'apparition qu'il engendre<sup>28</sup>. Ici, le manteau de l'image renvoie facilement à un manteau ordinaire que l'on met pour se réchauffer et se protéger. Mais en recouvrant l'enfant de son manteau, Notre-Dame fait plus que le protéger, elle le ramène à Dieu. En effet, au XIII<sup>e</sup> siècle – comme nous l'avions déjà évoqué – la Vierge au Manteau renvoie à la Vierge de Miséricorde qui enveloppe les fidèles de son manteau pour les conduire au paradis. Selon Sylvie Barnay, la théologie doctrinale du XIII<sup>e</sup> siècle (qui s'inspire de la théologie byzantine) a rendu ce rôle possible en établissant l'équivalence entre l'habit de la Vierge et le corps du Christ<sup>29</sup>. La Vierge est le corps où le Christ a pris son vêtement d'Incarnation ; un lien se crée donc entre le corps de la Vierge et le corps du Christ. Puisque le vêtement d'Incarnation correspond au corps du Christ, le vêtement devient lui-même la métaphore du corps. Le corps de la Vierge s'assimile alors aisément au vêtement protecteur qu'elle porte, à son manteau. Le corps du Christ peut en somme être métaphoriquement représenté par le manteau marial, qui devient donc instrument du Salut<sup>30</sup>.

Dans le récit de Sardenei, l'image est l'enjeu d'une promesse qui institue la médiation. L'engagement du moine envers la nonne crée un lien entre les deux personnages. Ce lien prend un caractère sacré grâce à la nature de la mission, mais également en raison du rapprochement qui s'opère entre la nonne et Notre-Dame. En effet, au début du récit, pour honorer la Vierge, la nonne a pris le voile et s'est retirée du monde. C'est elle qui confie au moine la mission sacrée qui va lui permettre d'évoluer. Ensuite, lorsque ce dernier revient à Sardenei après son périple à Jérusalem, la nonne ne le reconnaît pas ; cependant, elle ne cesse de penser à sa promesse. Cette attitude peut renvoyer à celle de la Vierge, qui n'oublie pas la mission qu'elle a confiée au héros, mais ne peut le reconnaître, autrement dit

<sup>28</sup> D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1989, p. 315.

<sup>29</sup> Cf. S. Barnay, « Une apparition pour protéger. Le manteau de la Vierge au XIII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de recherches médiévales (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, 8, 2001, p. 13-22.

<sup>30</sup> Le manteau, comme ses autres « reliques extérieures » (cheveu, soulier, chemise...), joue d'ailleurs un rôle important dans le culte de la Vierge, car le dogme de l'Assomption, qui signale que son corps est monté au ciel, ne permet pas le culte de reliques plus « intimes ». G. Philippart, « Le récit miraculaire marial dans l'Occident médiéval », *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. D. Iogna-Prat, É. Palazzo et D. Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 567.

l'accueillir, puisqu'il est encore en état de péché à cause de son refus de rendre l'image. Enfin, comme l'indique Jean-Louis Benoît :

Le récit illustre la possibilité d'une amitié courtoise [entre le moine et la nonne], totalement spirituelle, avec sa rencontre, son service, sa séparation, ses retrouvailles, son union divine. Les dialogues sont d'ailleurs marqués par une grande délicatesse, sans la moindre ambiguïté<sup>31</sup>.

Ce type de relation fait écho à la vision globale de la Vierge chez Gautier de Coinci. Selon Karin Ueltschi, l'idéal paradoxal d'amour spirituel qu'il associe à Notre-Dame renvoie à celui de la dame courtoise<sup>32</sup>. La promesse du moine l'engage en définitive aussi bien auprès de Notre-Dame que de la dame de Sardenei.

L'action médiatrice opérée par la Vierge à travers l'image s'inscrit dans les gestes, mais également dans l'espace. Le moine de Sardenei est en effet décrit comme un pèlerin qui se rend au Saint-Sépulcre. De façon traditionnelle, le pèlerinage signale lui aussi la médiation : le cheminement physique correspond à une démarche spirituelle qui rapproche de Dieu<sup>33</sup>. L'aller et le séjour du moine à Jérusalem ne sont cependant pas vécus comme un pèlerinage authentique. Son trajet n'est pas évoqué et son séjour dans la ville sainte est caractérisé par la rapidité, l'empressement. En outre, le héros oublie sa mission dans un premier temps. Ce sont les obstacles du retour (le lion et les brigands) qui transforment ce déplacement en un véritable pèlerinage. Ces épreuves démontrent le pouvoir de la Vierge au héros et permettent donc à ce dernier d'évoluer, de se transformer. Elles reflètent en réalité dans une certaine mesure son intériorité, ses propres faiblesses qu'il devra apprendre à surmonter<sup>34</sup>.

Le lien avec l'espace s'accroît dans la suite du récit, car la Vierge se sert de l'icône pour contrôler le déplacement du héros. Après son séjour à Jérusalem, il décide de ramener l'image chez lui au lieu de la rapporter à la nonne. Lors du retour en bateau, une tempête éclate et le moine risque la noyade. Il est sauvé en soulevant l'image, mais un vent contraire ramène le bateau au port de Saint-Jean d'Acre : le moine comprend qu'au lieu de retourner à Constantinople, il doit se rendre à Sardenei. Arrivé à l'oratoire, il n'est pas reconnu et décide alors de repartir avec l'icône. Il se rend dans la chapelle pour prier une dernière fois avant de fuir, mais au moment de quitter le lieu, la porte disparaît :

<sup>31</sup> Gautier de Coinci, *Cinq miracles de Notre-Dame*, trad. J.-L. Benoît, Paris, Champion, 2007 (Traductions des classiques du Moyen Âge, 78), p. 100.

<sup>32</sup> K. Ueltschi, *La didactique de la chair. Approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1993, p. 135-136. La Vierge et la nonne sont d'ailleurs toutes les deux qualifiées de « douce dame » (IIMir30, v. 87 et 94). Dans le recueil, Gautier de Coinci désigne à plusieurs reprises la Vierge par ce terme issu de la littérature courtoise.

<sup>33</sup> A. Dupront, *Du sacré. Croisades et pèlerinages : images et langages*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987, p. 371 et 373.

<sup>34</sup> Les brigands font par exemple écho à la propre volonté du héros de voler l'image ; ce dernier sera d'ailleurs comparé ultérieurement à un voleur de reliques et de reliquaires (IIMir30, v. 291-293).

Diex li a si close la porte  
 Qu'aler ne puet n'avant n'ariere  
 Ne que par mi une quarriere.  
 Et sus et jus assez coloie  
 Et longuement ainsi foloie.  
 De ce qu'il voit trop se merveille ;  
 Bien cuide dormir, mais il veille.  
 Quant plus ne puet, jus met l'ycoine  
 Com cil qui est toz en agoyne.  
 Et maintenant qu'il l'a jus mise,  
 De l'oratoyre l'uis ravise.  
 Lors cuide issir de l'oratoyre. (IIMir30, v. 294-305)

Il comprend après plusieurs tentatives qu'il doit rendre l'icône. Encore une fois, la Vierge agit sur l'espace grâce à l'image pour transmettre son message.

La déposition de l'icône sur l'autel marque la fin de l'errance spirituelle du moine. À l'époque de Gautier de Coinci, la symbolique de l'espace ecclésial associe de fait la longueur de l'église à la patience « qui supporte les épreuves jusqu'à parvenir dans la patrie céleste »<sup>35</sup>. La nef peut par conséquent évoquer le combat spirituel, la tentation diabolique et l'abside, le bonheur céleste, le retour à Dieu. La position de l'image indique donc celle du héros dans sa progression vers le Salut. Si le trajet et la déposition tardive de l'icône signalent un long cheminement pour le moine de Sardenei, la présence de l'image sur l'autel pour l'enfant juif dès le début du récit (IMir12, v. 20) démontre en contrepoint que le héros n'a pas à se transformer. Son innocence puérile le protège du péché de sa religion, dont il est définitivement sauvé à la fin du récit.

Le déplacement vertical de l'image exemplifie aussi parfois la médiation : le mouvement de descente figure la Chute de l'homme à la suite du péché originel et celui d'élévation sa remontée vers Dieu. Ce schéma apparaît lors de la tempête vécue par le moine à son départ de Saint-Jean d'Acre. Pour éviter le naufrage, le héros, dans la panique générale, se prépare à se délester de l'image en la jetant en mer. Une voix céleste se fait alors entendre et lui intime de lever l'icône pour la présenter aux cieux :

« Fui ! fui ! fui ! fui ! ne *jete* mie  
 En mer l'ymage Nostre Dame –  
 Tu perderoyes cors et ame –  
 Mais prie Dieu d'entier corage  
 Et vers le ciel *lieve* l'ymage. »  
 Face moillie et esploree,  
 L'ymage au ciel a luez levee  
 Li moignes, qui a grant peür,

<sup>35</sup> Sicard de Crémone, *Mitrале*, I, 4, c. 20, cité par J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 (Folio Histoire), p. 77.

Et merci crie au Sauveür. (IIMir30, v. 208-216. Nous soulignons)

La tempête se calme et le moine est sauvé. La chute prend un sens métaphorique, car la mer renvoie ici à une certaine conception de l'enfer, parfois représenté comme les eaux inférieures sur lesquelles repose la Terre<sup>36</sup>. Le même mouvement se retrouve dans le miracle de l'enfant juif : l'apparition accompagne le petit garçon jeté dans la fournaise et ce dernier est sorti sain et sauf par la foule. En somme, les déplacements de l'image, comme les actes dont elle se fait l'instrument, répètent le motif de la médiation mis en place par le miracle, pour l'inscrire dans l'ensemble du récit et encourager la réalisation de l'objectif final.

### *Le corps de l'image*

La Vierge soutient son action par une autre démarche particulière : elle exploite spécialement sa corporéité et celle de l'image pour ramener le sujet à Dieu. Comme précédemment, la transformation en corps au cœur du récit sera soutenue par la nature et le prototype de l'image. La Vierge est effectivement associée à une forte dimension corporelle. C'est en son corps qu'elle accomplit sa fonction essentielle : l'Incarnation<sup>37</sup>. Marie est l'enveloppe corporelle où Dieu s'est fait homme, où le Christ a pris chair. Le corps de la Vierge se caractérise néanmoins par une complétude que ne connaît pas le corps humain. Ainsi, comme le montre le dogme de la virginité mariale – que nous avons déjà évoqué –, la Vierge a conçu le Christ sans relation charnelle : elle a gardé sa virginité intacte malgré sa maternité et conservé de fait son intégrité corporelle. La croyance en l'Immaculée Conception, qui s'implante progressivement sur le continent européen dès le XII<sup>e</sup> siècle, redouble cette idée. Enfin selon la croyance en la Dormition de la Vierge, qui apparaît à la même époque, la Vierge possède ce corps intact pour l'éternité, il est monté au ciel en même temps que l'âme au moment même de la mort<sup>38</sup>.

Plus largement, le choix d'un prototype humain facilite la transformation de l'image en un corps, car l'iconicité favorise le transfert de qualités. En d'autres termes, on attribue facilement les propriétés d'un objet à ce qui lui ressemble : le spectateur donne à l'image de la Vierge toutes les potentialités de la Vierge elle-même. Dès le XI<sup>e</sup> siècle, on a d'ailleurs utilisé des statues mariales pour interpréter le personnage de la Vierge dans les drames liturgiques, tels que l'*Officium Stellae*<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Rome, École Française de Rome (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 279), 1993, p. 49.

<sup>37</sup> R. Laurentin, *op. cit.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 62-63. Les dogmes de l'Immaculée Conception, définie comme la conception sans péché de la Vierge, et de l'Assomption (issu de la dormition), ne seront institués qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour l'apparition de l'Immaculée Conception dans l'iconographie, cf. M. Lora, « Quand l'image ne suffit pas. Les inscriptions dans les figurations peintes de l'Immaculée Conception en Italie », J. Barreto e. a. (éd.), *Visible et Lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image. Actes du colloque Paris, INHA, 2006*, Paris, Nouveau Monde (CIES-Sorbonne), 2007, p. 239-270.

<sup>39</sup> Citons par exemple I. H. Forsyth, « Magi and Majesty. A study of romanesque sculpture and liturgical drama », *The Art Bulletin*, 50, 1968, p. 215-222.

Comme Notre-Dame, l'image médiévale possède un corps particulier. Image matérielle, l'icône ou la statue « s'incarne » effectivement d'une certaine manière : la matière la fait devenir sensible, lui donne une forme de présence physique, corporelle. L'immutabilité de cette matière différencie cependant l'image d'un corps vivant : une statue ou une icône ne se déplace pas, ne vieillit pas. À l'instar du corps de la Vierge, celui de l'image est très présent, mais immuable. Le signifiant redouble encore une fois le signifié, tout en le différenciant : l'image inanimée donne un corps visible à la Vierge qui possède toujours un corps vivant mais invisible.

Annoncée par la nature et le prototype, la transformation de la Vierge en un corps visible se réalise au cours du récit sous la forme de l'animation et de l'incarnation de l'image. Ces deux types de miracles se construisent de façon particulière : la Vierge s'humanise et paradoxalement, c'est l'accentuation du côté humain qui signale son pouvoir divin. Autrement dit, dans ce cas, l'« extraordinaire » se produit parce que la Vierge agit de façon « ordinaire ». Devenant un corps réel grâce à l'image, elle prend la même nature que le sujet et rentre donc dans sa sphère. Elle apparaît plus proche, plus accessible, plus familière. En conséquence, son intervention gagne en intensité et en efficacité : le sujet fait une expérience forte du divin qui le touche plus profondément et l'amène plus facilement à rejoindre Dieu.

Sa transformation en corps grâce à l'image fait de la Vierge un personnage à part entière, renforce son statut d'acteur au niveau de la structure du récit. Algirdas Julien Greimas définit l'acteur du récit comme une entité figurative, susceptible d'individuation et animée<sup>40</sup>. Lorsque la Vierge prend vie dans l'image, elle remplit tous les critères et acquiert le statut d'acteur du récit. Comme nous l'avons montré auparavant, elle assume une fonction essentielle dans la structure narrative ; la transformation en corps, lorsqu'elle a lieu, aide donc à mieux comprendre comment fonctionne ce rôle, à l'explicitier.

Les différentes transformations véhiculent des significations particulières, qui se relient à la médiation. Après que le moine offre l'icône à la nonne, la Vierge en fait exsuder de l'huile miraculeuse et peu de temps après, incarne sa poitrine :

Car mout granment ne tarda mie  
 Qu'a s'uer prist la sainte ymage  
 Une liqueur qui maint malage  
 Par le païs assouaga.  
 [...] Ausi com d'incarnation  
 La vesti toute contrement  
 Des les mameles en amont  
 Et se li fist deus mameletes  
 Naistre dou pis mout petitetes  
 Dont la likeurs a sourdre prist [...] (IIMir30, v. 398-401 et 464-469)

Assurant la guérison de tout malade qui s'oindra de cette huile miraculeuse, la sudation participe de fait de la médiation. Cette intervention miraculeuse reçoit une dimension supérieure grâce à l'incarnation de la poitrine, qui prend son origine dans

<sup>40</sup> A.-J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 249.

un miracle vécu, suivant la tradition, par saint Bernard<sup>41</sup>. Le saint fait une demande particulière à la statue de la Vierge : *monstra te esse matrem*. Cette dernière découvre sa poitrine, attribut de la maternité, et en fait sourdre trois gouttes de lait pour lui répondre. L'incarnation de la poitrine et sa sudation, assimilée par conséquent à la lactation, évoque donc dans le récit de Sardenei la maternité de la Vierge et rappelle une fois encore le rôle médiateur qu'elle a exercé lors de l'Incarnation du Christ.

Dans le miracle de Châteauroux, ce n'est plus l'huile mais le sang qui signale l'incarnation de la Vierge dans l'image. Le sang symbolise la vie, la force, la santé et participe par conséquent de l'actualisation du pouvoir de la Vierge. Mais il évoque également la blessure, la maladie et la mort. Cette autre signification démontre toujours la puissance mariale, car le sang fonctionne alors comme un signal héroïque, prouve que la Vierge a combattu pour sauver le sujet. Comme nous l'avons signalé auparavant, la faiblesse apparente de la Vierge démontre son pouvoir divin.

L'outrage infligé à la statue, réminiscence lointaine de l'iconoclasme, interroge également le rôle de l'image elle-même<sup>42</sup>. Plus largement, l'incarnation et l'animation de l'image au sein du récit se font l'écho des questions qui se posent encore au sujet de son statut à l'époque de Gautier de Coinci. Les récits de transformation en corps illustrent la fonction de présentification de la statue ou de l'icône et autorisent par conséquent les pratiques dévotionnelles des croyants médiévaux à leur égard<sup>43</sup>.

### *La transformation du héros*

La nature, le prototype de l'image mariale et l'action dont elle devient l'instrument au sein des deux récits montrent qu'elle est un vecteur efficace de la médiation, notamment en faisant usage de la corporéité. Néanmoins, l'alliance avec Dieu, promise, rendue possible par l'image, ne se réalise que si le sujet lui-même change, prend en compte l'intervention de la Vierge.

### *L'effet du miracle*

Cette intervention suscite chez le sujet une réaction qui se marque – c'est là une des forces de l'écriture de Gautier de Coinci – au niveau du corps, sous la forme de l'adoration de la Vierge face à l'image et des pleurs<sup>44</sup>. Au Moyen Âge, le corps est vu comme le reflet de l'âme : les « mouvements » du premier expriment

<sup>41</sup> F.-J. Beaussart, « "D'un clerc grief malade que Nostre Dame sana". Réflexions sur un miracle », *Médiévales*, 2, 1982, p. 42.

<sup>42</sup> D. Freedberg, *op. cit.*, p. 336.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>44</sup> Nous plaçons sous le terme d'*adoration* toutes les postures de prière que le sujet prend devant l'image pour honorer la Vierge. Ces postures renvoient soit à la génuflexion, soit à la prosternation, qui diffère de la première par « un repli du corps sur lui-même toujours plus accusé », mais la différence s'estompe dès le XII<sup>e</sup> siècle. A. Garnier, « Postures de prières. 'Prendre vaines' chez Gautier de Coinci », *Ces mots qui sont nos mots. Mélanges d'histoire de la langue française, de dialectologie et d'onomastique offerts au Professeur Jacques Chaurand*, éd. M. Tamine, Villers-Semeuse, Institut Charles Bruneau, 1995, p. 4 et 7.

extérieurement (*foris*) les « mouvements » intérieurs (*intus*) de la seconde<sup>45</sup>. L'adoration comme les pleurs rendent visible le désir intérieur de rejoindre Dieu. Ces pratiques aident à la réalisation du désir qui les suscite, qu'elles représentent<sup>46</sup> ; elles mettent donc l'âme en mouvement vers Dieu, comme l'indique la *coda* du miracle de Sardenei :

Mais quant li cors s'abaisse jus,  
L'ame drecier se doit lassus.  
Quant li cors fait afflictions,  
Devant Dieu soit l'ententions.  
Quant li genoul sont en la pourre,  
Lors doit li cuers devant Dieu courre  
Et lui et sa mere aourer  
Et leur douceur asavourer. (IIMir30, v. 859-866)

Le retour à Dieu entraîne une purification de l'âme. Lorsque le moine de Sardenei avoue sa faute, il pleure et exprime plus particulièrement la douleur engendrée par la prise de conscience. Le liquide lacrymal et la sueur générée par l'adoration de la Vierge renforcent ce motif de la purification :

Aüsez s'est en bon usage  
Cielz qui devant la sainte ymage  
La mere Dieu tant s'agenouille  
Que la sueurs le vis li moille.  
Adont est l'ame en bonne estuve,  
Adont se baigne en tele cuve [...]  
Tele eaue rose sanz aloigne  
De l'ame oste toute la roingne  
E toute ordrure de pechié. (IIMir30, v. 867-872 et 877-879)

L'évocation de la dimension corporelle du sujet fait écho à celles de l'image et de la Vierge : le salut du sujet passe par son corps, salut assuré par la Vierge qui devient elle-même corps grâce à l'image. Les deux mouvements se rejoignent pour que la médiation fonctionne : le corps du sujet se purifie, perd un peu de son caractère purement terrestre tandis que la Vierge diminue son aspect divin pour s'incarner pleinement dans l'image. Comme le résume admirablement Yasmina Foehr-Janssens, « il y a symétrie entre le poids corporel du péché et la gestuelle physique du remède qui met en jeu la corporalité de la Vierge »<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 73. Plus particulièrement pour les larmes P. Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel, Histoire), 2000, p. 419.

<sup>46</sup> J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 91.

<sup>47</sup> Y. Foehr-Janssens, « Histoire poétique du péché. De quelques figures littéraires de la faute dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci », éd. K. Krause et A. Stones, op. cit., p. 219.

L'action miraculeuse agit sur le corps, mais suscite également chez le sujet une réflexion. Le moine de Sardenei comprend théoriquement le message du miracle, ainsi que l'atteste le syntagme « bien voit » (IIMir30, v. 182, 224 et 230) qui décrit la réaction du héros après les interventions mariales. Néanmoins, sa lecture n'est pas entière puisqu'il passe outre ces avertissements : il choisit de garder l'image avant la tempête et malgré ce premier signe, il décide une seconde fois de voler l'icône lorsqu'il n'a pas été reconnu à Sardenei. Il lui faut beaucoup de temps et d'interventions pour évoluer, comme l'indique la déposition tardive de l'image dans l'église décrite auparavant.

L'enfant juif n'interprète pas quant à lui explicitement les deux miracles qu'il vit (l'Eucharistie et la protection dans le four). Son âge et sa religion, déjà évoqués lors de l'identification de l'image, peuvent expliquer cette absence. Mais en réalité, la lecture se déroule dès le début du récit, au moment de la contemplation de l'image :

Li giuetiaus, quant vint devant,  
 La regarda par grant entente,  
 Car mout li sambla bele et gente.  
 Ses *cuers* bien li dist et revele  
 Qu'ainc mais ne vit chose tant bele. (IMir12, v. 24-28. Nous soulignons)

Sans reconnaître nommément la Vierge, il en a compris l'essence : la maternité, la beauté et la noblesse. Cette interprétation se verra simplement confirmée dans la suite du récit où la Vierge agira à l'égard de l'enfant comme une mère protectrice.

La véritable lecture du miracle dépasse donc les dimensions physique et intellectuelle pour s'opérer au niveau du cœur, du *cuers* (IMir12, v. 27), du sujet défini comme « les couches les plus profondes de sa personnalité [...] dans ce qu'elle a plus de sensible et de plus secret »<sup>48</sup>. Le miracle ne se vit de fait ni dans la tête ni dans le corps, mais plus profondément dans la foi, la croyance. C'est dans l'espace même du sacré que le sujet prend en compte l'action de la Vierge et se voit encouragé à se transformer, à retourner à Dieu.

### *Le résultat du miracle*

Cette transformation, véritable enjeu du miracle, se réalise à la fin du récit. Elle représente dans les deux miracles une étape différente de la progression vers Dieu, de l'accession au Salut : le baptême et l'entrée dans les ordres. Comme l'annoncent l'action de la Vierge à travers l'image et ses effets sur le sujet, le retour à Dieu reste inscrit dans la dimension corporelle.

Le sacrement du baptême clôt le miracle de l'enfant juif. Le sujet s'allie à Dieu de façon visible : il abandonne ses anciennes croyances pour embrasser la foi chrétienne. Élément central du rite, l'eau évoque ici la médiation avec Dieu. Elle rappelle en effet la mort et la Résurrection du Christ, car, à l'instar du sang, elle symbolise à la fois la mort, en analogie avec le Déluge, l'enfer assimilé aux eaux inférieures et la vie, à laquelle elle se révèle nécessaire. Le baptême, en tant que

<sup>48</sup> A. Garnier, « Deux *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci. Essai d'analyse », *Romania*, 106, 3-4, 1985, p. 371-372.



sacrement, comporte une part matérielle, comme cela a été expliqué auparavant : le corps se fait le support invisible de la grâce divine invisible. Le rite du baptême, grâce à l'eau, qui a le même effet que la sueur ou le liquide lacrymal, participe de la purification de l'âme<sup>49</sup>.

La fin du moine de Sardenei illustre un pas supplémentaire : il fonde la communauté de Sardenei. Le sujet qui se conforme à la vie monastique se consacre exclusivement au culte de Dieu et à celui de la Vierge, il privilégie le monde céleste au monde terrestre<sup>50</sup>. Cette forme d'engagement est d'ailleurs parfois symbolisée par un anneau, dont la forme souligne encore une fois l'alliance, l'attachement qui unit le religieux à Dieu<sup>51</sup>. Cette alliance se vit également au niveau du corps, auquel la règle monastique accorde une grande importance. La vie du moine est construite autour de la prière et de la pénitence – qui renvoient aux pleurs et à l'adoration de la Vierge – ainsi que de la chasteté et de l'ascèse pour permettre à son âme de rester pure<sup>52</sup>.

La fin des deux miracles montre que l'image mariale réalise pleinement sa fonction médiatrice au sein du récit. Soutenue par ses caractéristiques internes, l'image permet à la Vierge d'agir au sein du récit, en exploitant particulièrement l'espace et le corps, pour faire réagir le héros dans tout son être et le conduire à se transformer, à rejoindre Dieu.

### *Le rôle médiateur de l'image au niveau métatextuel*

La fonction médiatrice de l'image lui assigne un rôle important dans la structure du récit. Dans le miracle de Sardenei, ce rôle apparaît également au niveau métatextuel, car l'image assure sur plusieurs niveaux la cohérence entre les différentes parties qui composent le miracle : les étapes de la diégèse, les autres récits et la *coda*.

#### *Les étapes de la diégèse*

Une étape différente se dessine à l'intérieur du récit de la transformation du moine. En effet, après sa confession, ce n'est pas lui mais la nonne de Sardenei qui apparaît comme le sujet principal des dernières interventions de la Vierge. Le don de l'image marque le début de la transformation positive du moine et engendre également l'évolution de la nonne. En regard de sa proximité avec la Vierge, l'héroïne ne vit pas une rupture, mais un accroissement, un renforcement de son être.

Le lien avec l'espace, déjà évoqué auparavant pour le moine, reste significatif pour illustrer la médiation de la nonne. Le petit ermitage solitaire s'agrandit au rythme des derniers miracles que la Vierge accomplit par l'icône (sudation d'huile de guérison toujours plus abondante, incarnation) pour devenir un monastère imposant qui accueille un nombre croissant de pèlerins. L'approfondissement de la

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 116-119.

<sup>50</sup> Cf. B. Cazelles, « 'Jeter puer'. Le traitement de la 'fuite du monde' dans les *Miracles Nostre Dame* », *Le Moyen Âge*, 83, 2, 1977, p. 255-265.

<sup>51</sup> É. Pinto-Mathieu, *La Vie des Pères. Genèse des contes religieux du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 91), 2009, p. 800.

<sup>52</sup> J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 71-72.

foi de la nonne se voit ensuite rappelé par un dernier prodige lorsque cette dernière décide de déplacer, de peu, l'icône. La cérémonie est organisée selon les règles, mais les mains du prêtre qui a déplacé l'image s'assèchent et il meurt trois jours plus tard. Le miracle reste inexpliqué, et nul n'ose déplacer l'image : selon nous, la neutralisation du caractère mobile marque clairement la consécration du lieu et rappelle encore une fois la fin de l'errance, le retour à Dieu. Le récit narre donc une deuxième médiation, accomplissement plutôt que transformation, mais qui se voit prise en compte et récompensée également.

### *Le récit de la statue de Châteauroux*

L'icône de Sardenei engendre une mise en abyme qui dépasse le niveau de la diégèse, car le récit du moine et de la nonne en engendre lui-même un autre, celui de la statue blessée de Châteauroux<sup>53</sup>. Encore une fois, c'est l'image – support de l'incarnation mariale – qui relie les deux récits : l'icône de Sardenei qui exsude de l'huile appelle la statue de Châteauroux qui saigne. Gautier de Coinci souligne la fonction médiatrice de l'image, son aptitude à présentifier Notre-Dame.

Le miracle de Châteauroux permet de renforcer et d'authentifier le miracle de Sardenei, en cherchant à rendre l'incarnation de la Vierge plus réelle, plus proche du public. Le choix de la statue tridimensionnelle et du sang, en regard de l'icône bidimensionnelle et de l'huile, participe de ce processus, car il accentue l'aspect vivant de l'image mariale. La contextualisation du récit renforce aussi son authenticité : le miracle de la statue qui saigne a été transmis à l'auteur par un frère qui

« Les bons serjanz de la riviére  
Menez avoit en l'ost le roi. » (IIMir30, v. 659-660)

Le récit est dès lors explicitement situé lors de la trêve de Châteauroux le 23 juin 1187 entre Philippe II Auguste et Henri II Plantagenêt<sup>54</sup>. L'incarnation de la Vierge est resituée dans un contexte spatio-temporel historicisé et proche de l'auteur qui accroît l'actualisation du miracle. Cette dernière se voit en outre renforcée par le statut du témoin et le lien qu'il entretient avec Gautier de Coinci : le moine de Saint-Médard qui rapporte le miracle de Châteauroux se révèle encore plus digne de confiance que le bourgeois de Soissons et les Templiers, témoins de celui de Sardenei. La mise en abyme actualise le pouvoir de la Vierge pour renforcer le caractère sacré de l'oratoire de Sardenei... et incidemment celui de l'abbaye de

<sup>53</sup> Cf. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil (Poétique), 1977, p. 70.

<sup>54</sup> Pol Jonas rappelle que sous Philippe Auguste, l'abbaye de Saint-Médard de Soissons était redevable au roi de France d'un service militaire. Le moine qui était présent lors du miracle menait donc les *servientes*, indiqués par les « bons serjanz » (IIMir30, v. 660), de l'abbaye destinés à combattre avec l'armée royale. Gautier de Coinci, *C'est d'un moine qui vout retolir a une nonne une ymage de nostre dame que il li avoit aportee de jherusalem*, éd. P. Jonas, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino (Annales Academiae scientiarum Fennicae, Series B, 113/2), 1959, p. 30-31.

Saint-Médard, où sont *in fine* conservés les deux flacons (de l'huile de Sardenei et du sang de Châteauroux), apportés par les témoins comme preuves.

Plus profondément, le récit du miracle de Châteauroux est construit comme le reflet de celui du miracle de Sardenei. Comme nous l'avons déjà dit, la statue fait écho à l'icône, tout comme le sang rappelle l'huile. Ensuite, la pitié de la dame et du moine trouve son négatif dans la violence du joueur. Enfin, l'Orient du passé répond à l'Occident contemporain de l'auteur. Les deux miracles évoquent à eux seuls un grand nombre des caractéristiques d'une image mariale et dressent par conséquent un portrait assez complet de l'action de la Vierge lorsqu'elle se manifeste à travers l'image. Mieux qu'une actualisation, la mise en abyme propose en réalité une forme d'universalisation du pouvoir de Notre-Dame.

### *La coda*

Le récit de Sardenei se clôture, à l'instar de tous les miracles du recueil, par une *coda* moralisante. La *coda* donne un sens au miracle, en fournit l'interprétation (définie par l'auteur) :

Il importe de donner un sens à l'expérience rapportée ; cette sémantisation est opérée par Gautier en position de dominance, selon un processus métadiscursif [...] Il n'y a de miracle que pour autant que la voix du clerc désigne une aventure comme telle [...] l'altérité laïque et in-signifiante de l'aventure étant maintenue afin de permettre l'épiphanie locale du sens<sup>55</sup>.

Le récit miraculaire traduit donc une idée, un concept à déchiffrer. Il s'apparente en cela au mythe, dont il possède d'ailleurs toutes les caractéristiques : temporalité d'une histoire, transformation des idées abstraites en personnages, traduction des formes nominales en formes verbales et règles de structure<sup>56</sup>. Et puisque le mythe s'assimile à l'image (discours continu, exposé des idées au moyen de personnages et d'événement)<sup>57</sup>, le récit miraculaire peut alors être assimilé à une image – non plus matérielle, mais mentale<sup>58</sup> – pour le public qui doit en déchiffrer le sens.

Le sens global véhiculé par les récits des *Miracles de Nostre Dame* se résume de la façon suivante : honorer la Vierge pour rejoindre Dieu. Ce message sacré transmis par le récit miraculaire le consacre en retour, car ce dernier devient un intermédiaire entre le profane et le divin<sup>59</sup>. La structure mythique et le contenu sacré, du récit miraculaire marial le transforment donc en une image – mentale toujours – sacrée, qui, telle l'icône ou la statue dans le récit, accomplit une fonction médiatrice.

<sup>55</sup> B. Cerquiglini, « Les 'énonciateurs Gautier' », *Médiévales*, 2, 1982, p. 70.

<sup>56</sup> J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 242-243.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>58</sup> Pour la différence entre l'image matérielle et mentale, cf. J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 27.

<sup>59</sup> F. Laurent, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques en Angleterre aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 45), 1998, p. 185.

Comme la Vierge agit à travers l'image dans le récit pour sauver le héros, elle agit à travers le texte pour sauver l'auditeur, l'ultime destinataire de la médiation divine.

La *coda* du miracle de Sardenei renforce ce mouvement :

*Maria* par est si doz moz  
 Que luez que la langue le touche,  
 Li cuers, les levres et la bouche  
 Suchier le doit, par saint Cristofle  
 Ausi com le clou de gyrofle  
 Quant on le vielt bien essayer.  
 Seur *Maria* bien delaier  
 Doit on un peu et demorer  
 Por bien le mot assavouer.  
 Qui bien le suce entre ses denz  
 Si grant douceur trueve dedenz  
 Que tout en est l'ame saoule, [...]

Tant a douz mot en *Maria*  
 C'on le doit si bien pronuncier  
 Et si hautement anuncier  
 Que toute en soit plainne la bouche. (IIMir30, v. 754-765 et 778-781. Nous soulignons)

Comme le signale A. Garnier à propos de ce passage, « la volupté des lèvres initie à l'expression de l'être. *Maria* remplit la bouche, comme le lait maternel lorsque l'enfant est au sein »<sup>60</sup>. Prononcer le nom de Marie renvoie à boire le lait maternel et peut par conséquent évoquer la lactation de l'icône de Sardenei dans le récit. Une dernière fois, l'image engendre la narration du miracle.

Le texte du miracle marial accomplit la même fonction médiatrice que l'image du récit. La prononciation de l'*Ave Maria* peut fonctionner comme une allusion générique à toute forme de lecture et désigner, plus précisément en vertu de son contenu, la lecture d'un miracle marial<sup>61</sup>. Dès lors, l'évocation du nom de Marie conduit à une mise en abyme du mode d'énonciation : Gautier de Coinci illustre la création et la réception de son propre miracle<sup>62</sup>. En d'autres termes, réciter le miracle, c'est boire le lait de Marie. L'auteur devient lui-même l'instrument de la médiation mariale.

<sup>60</sup> A. Garnier, « Variations sur le nom de Marie chez Gautier de Coinci », *Nouvelle revue d'onomastique*, 29-30, 1998, p. 229.

<sup>61</sup> Gautier de Coinci fustige d'ailleurs plus haut, dans le même miracle, ceux qui dévalorisent les miracles mariaux en regard des Évangiles, des textes « traditionnels » (IIMir30, v. 593-597). Pour Gautier de Coinci, le récit d'un miracle a une dignité égale à celle d'une prière.

<sup>62</sup> Cf. L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 100-122.

## Conclusions

L'analyse du traitement de l'image dans les miracles *De l'enfant a un giu qui se crestiena* (IMir12) et *De l'ymage Nostre Dame de Sardenei* (IIMir30), issus des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, souligne son rôle essentiel, tant au niveau de la diégèse que de la macrostructure. Soutenue par ses qualités propres, l'icône, la statue se fait le vecteur de l'intervention mariale pour sauver le sujet et le faire revenir à Dieu. Ce motif de la médiation, reflété plusieurs fois dans les gestes, dans les déplacements et réalisé plus particulièrement dans la dimension corporelle, irrigue l'ensemble du récit et renforce toujours mieux l'efficacité de l'action de la Vierge. Le rôle de l'image dépasse cependant le niveau du récit : l'image engendre et structure une mise en abyme complexe qui va des étapes de la diégèse à la *coda* afin d'adresser en dernier lieu le message de Gautier de Coinci au public, véritable sujet de la médiation, celui qui voit toutes les images.

Marine Cuche